cu profesoara emerită Paule Sibille despre:

mişcarea actorului în teatrul contemporan

„În teatrul contemporan, mişcarea actorului — expresivitatea întregului său corp — joacă acelaşi rol ca şi glasul, expresivitatea vorbirii. Un actor modern, în sensul bun al cuvîntului, trebuie să poată reprezenta sentimente, idei, situaţii chiar, fără să se folosească de cuvînt, înrîurind imaginaţia spectatorului prin mişcare şi gest."

Aceste cuvinte ale profesoarei emerite Paule Sibille, care a predat, timp de mulţi ani, la Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică, cursurile de mişcare scenică, pot sluji drept moto convorbirii pe care am avut-o cu puţin timp înainte de premiera Umbrei *la Teatrul de Comedie. Plastica acestui spectacol a fost elaborată de profesoara Paule Sibille, care, alături de regizorul David Esrig, a participat la aproape toate repetiţiile „în mişcare". Scopul discuţiei pe care i-am solicitat-o era tocmai acela de a atrage atenţia asupra acestui aspect atît de important, dar atît de puţin cercetat, al creaţiei actorului — mişcarea scenică.*

www.cimec.ro

Cunoscuta dansatoare activează la Institutul de Teatru încă de la înființarea acestuia, prin restructurarea vechilor conservatoare ; la început a fost doar profesoară de ritm și coregrafie, conducînd exercițiile ritmice ale viitorilor actori și regizori și învățîndu-i dansurile clasice și de caracter. Curînd a observat, la examene, că studenții-actori care știau să danseze foarte bine menuet și executau corect reverențele din secolul al XVI-lea sau al XVII-lea, nu știau să-și dirijeze celelalte mișcări, încărcîndu-le inexpresiv, sau chiar incoerent, cu gesticulații parazitare și haotice. De la asemenea observații a început un studiu original și interesant, urmărit timp de aproape 15 ani.

— Acest studiu era nou pentru dumneavoastră ?

— Pentru mine ca profesoară, da. Dar întotdeauna mă preocupase expresivitatea fizică a actorilor pe scenă. La Paris, urmăream cu atenție plastica unor actori ca Sarah Bernhardt, De Max, mai tîrziu Dullin, Jouvet. Mai recent, am făcut anume cunoștință cu Claude Gilles, unul dintre cei mai mari specialiști din lume. Cu timpul am putut coordona observațiile și concluziile mele într-un sistem complex de exerciții destinate actorilor atît în timpul pregătirii lor de studenți, cît și mai tîrziu, în timpul activității lor în teatre.

— Ce muncă vă revine în pregătirea unui spectacol ?

— Construiesc mișcarea interpreților, fixez partitura lor de gesturi și mișcări — firește în funcție de specificul textului și al concepției regizorale. Regizorul Esrig, de pildă, îmi expune ce urmărește într-o anumită scenă, ce expresie dorește să obțină de la un grup de personaje. Dezvolt în una sau mai multe variante plastice tema artistică pe care mi-a indicat-o el. Uneori, regizorul acceptă de la început prima variantă propusă, alteori căutăm multă vreme împreună, pornind de la concepția regizorală. Cred că așa ar trebui să se lucreze astăzi în toate teatrele, mai ales spectacolele clasice. Atenția acordată semnificației artistice a mișcării este specifică teatrului contemporan. Actorul de astăzi trebuie să poată vorbi spectatorului prin fiecare mișcare a sa.

— Cum se explică apariția unei asemenea preocupări în teatrul modern ?

— Printr-o fermă tendință realistă, de apropiere de viață. Personajul este văzut, nu numai auzit. El se caracterizează prin întreaga comportare, mișcare, gestică, atitudini —, nu numai prin vorbire și costum. Publicul trebuie să intuiască personalitatea eroului, încă înainte ca actorul să fi spus un cuvînt. Dacă actorul intră cu capul ridicat, cu umerii drepți, cu brațele ușor depărtate de trunchi — în poziție „deschisă", cum spunem noi, — atitudinea lui sugerează de la început energie, forță. Dacă el intră cu umerii căzuți, cu brațele ușor aduse unul spre altul, cu capul plecat — în poziție „închisă" —, publicul va interpreta imediat atitudinea lui ca timidă, obosită, sau tristă. Nu numai că poziția actorului nu trebuie să fie întîmplătoare, oarecare ; ea trebuie să fie expresivă, să împlinească sensul textului.

— Există o deosebire între această concepție asupra mișcării și modul în care era concepută mișcarea în teatrul secolului al XIX-lea ?

— Mai mult decît deosebire — opoziție. În secolul trecut și la începutul secolului nostru, actorii acționau în primul rînd prin cuvînt. De multe ori, îi auzeam încă înainte să-i vedem. Actorul intra declamînd o tiradă. Mișcările și gesturile pe care le făcea nu aveau alt rol decît acela de a sublinia declamația ; din punctul nostru de vedere — al semnificației psihologice —, aceste gesturi par lipsite de sens, ele nu spun nimic. O gesticulație à la Sarah Bernhardt nu mai poate fi acceptată decît ca pretext de parodie — așa cum am folosit-o, în *Umbra*, pentru a o caracteriza pe Iulia Giuli. A distinge gestul necesar artisticește de cel inutil — iată una din principalele preocupări ale unui om de teatru de astăzi. Noi luptăm împotriva gesturilor parazitare, fie moștenite prin falsă tradiție, fie ivite prin contractarea nefirească a mușchilor — stare foarte frecventă în scenă.

www.cimec.ro

— *Cum poate fi definit mai precis caracterul modern al mișcării în teatrul actual ?*

— Am să exemplific cu spectacolul *George Dandin,* pus în scenă de Roger Planchon. Înainte, domnul de Sotenville apărea cu perucă, ținînd în mînă o batistă de dantelă și executînd ceremonialul reverențelor de curte. Acum, Roger Planchon ni-l arată fără perucă, fără batistă, cu ochelari. Este un personaj absolut modern, ni-l putem imagina în orice țară în care bogătașii scăpătați își vînd fetele pentru bunăstare. El este un gentilom de țară, nu un gentilom de salon. Ținuta lui nu poate fi ținuta unui curtean, ci se caracterizează prin mișcări specifice, ca acel tic de îndoire a genunchilor propriu călăreților. Alt exemplu — mersul Claudinei, un mers legănat, specific țărănesc, care nu are nimic comun cu mersul pe vîrfuri al subretei tradiționale. Și în raport cu textul, mișcarea își schimbă semnificația. Cînd George Dandin pronunță celebra replică : „Vous l'avez voulu, George Dandin", actorul nu mișcă nici un deget, nici o sprînceană, rămîne nemișcat, parcă ar privi în el însuși. Gestul emfatic, care înainte sublinia mecanic replica-cheie sau punctul culminant al tiradei, a dispărut.

— *Totuși, preocuparea nu este absolut nouă. Grecii, chinezii, japonezii, italienii din perioada commediei dell'arte spuneau foarte mult prin mișcare.*

— Desigur, și teatrul modern redescoperă aceste tradiții. Grecii foloseau aceeași mască pentru toate personajele, tocmai pentru că personajele erau diferențiate, caracterizate prin mișcare. Corpul era cel care vorbea — egal în însemnătate cu cuvîntul. Experiența a fost reluată de Dullin, care, la cursurile de mișcare, își obliga elevii-actori să poarte măști pentru a obține o maximă expresivitate de la mișcările lor. Teatrul modern tinde către expresivitatea integrală a actorului. De aceea, am încercat întotdeauna să dezvolt la actorii cu care am lucrat expresivitatea întregului corp.

— *Ați putea să dați un exemplu ?*

— De pildă, mîinile. Foarte mulți actori nu știu ce să facă pe scenă cu ele : le țin în buzunar, sau le încrucișează, sau le duc la gură — și asta e totul. Dar mîna omului vorbește — ea poate să se bucure, să dea, să primească, să refuze, să izgonească, să se mînie. De aceea, am compus o serie de exerciții care dezvoltă detaliat expresivitatea mîinii — începînd cu exerciții pentru falange, încheietura mîinii, cot, pînă la mișcările întregului braț și ale umărului.

— *Presupun că exercițiile acestea sînt concepute și alăturate conform unor anumite principii generale...*

— Primul și cel mai important este *decontractarea.*

— *Despre care a vorbit mult și Stanislavski...*

— Și Dullin și mulți alți pedagogi ai artei actorului. Este un fapt binecunoscut : omul aflat pe scenă, în condițiile unei tensiuni nervoase nefirești, suferă de obicei o contractare intensă a tuturor mușchilor. Această contractare constituie cel mai mare dușman al actorilor ; ea îi împiedică să vorbească și să se miște firesc, îi istovește și îi lipsește de energia cerută de marile momente. Dacă un actor intră contractat în scenă, el nu mai poate da nimic în scenele mari, fiind gata istovit. De aceea, încep întotdeauna antrenamentul printr-o serie de exerciții de decontractare, de relaxare. Pentru actorii care joacă în *Umbra,* la Teatrul de Comedie, am compus chiar un program de exerciții de repetat înainte de fiecare spectacol. Un sfert de oră de exerciții care decontractează este absolut necesar și înainte de reprezentații, și înainte de repetiții, și înainte de ora de antrenament. Este o greșeală să se treacă direct la bară sau la alte exerciții. Actorul nu face nici balet, nici gimnastică.

— *Alte date de care țineți seama în studiul mișcării ?*

— Nu urmăresc niciodată mișcarea în sine, fiindcă, pe scenă, mișcarea este întotdeauna în funcție de caracter, de situație, de epocă. Actorul trebuie să gîndească și să simtă just mișcarea, nu s-o execute mecanic. Cei care știu asta

www.cimec.ro

lucrează cu plăcere și se simt bine pe scenă. Pe urmă, aceasta cere un studiu teoretic : trebuie să cunoști plastica teatrului grec, latin, clasic francez și așa mai departe. Fără aceste cunoștințe, actorii nu vor ști niciodată să folosească admirabilul aparat expresiv care este corpul .

— *În ce sens trebuie „gîndită" mișcarea ?*

— Este o problemă de fiziologie. Între imaginea unei mișcări, așa cum se formează ea în creier, și felul în care această mișcare este executată de mușchi, apar adeseori diferențe. Sau creierul nu a conceput bine mișcarea, sau centrii nervoși nu au primit just impulsurile de la creier, sau aceste impulsuri au fost greșit transmise mușchilor. Actorul trebuie să știe să-și coordoneze perfect mișcările, să execute întocmai ceea ce gîndește. De aceea, nu arăt aproape niciodată o mișcare, ci o explic (cu excepția, firește, a unor mișcări strict tehnice). Spun de exemplu : „Ridică-te pe vîrfuri, privește spre dreapta, ascultă și întoarce-te ca și cum te-ai fi speriat". În felul acesta, actorii nu imită mecanic anumite mișcări, ci învață să le gîndească din punct de vedere al expresiei. În același timp, pentru a obține o bună relație între imaginea mintală a unei mișcări și senzațiile juste care însoțesc executarea ei, propun actorilor foarte multe exerciții de coordonare a unor mișcări care se contrazic. De pildă, în timp ce brațele fac o mișcare de legănare, un picior se rotește, sau un braț bate măsura cu întîrziere de un timp față de celălalt.

— *Sînteți mulțumită de colaborarea cu actorii Teatrului de Comedie ?*

— Foarte. Am fost primită cu entuziasm. M-am înțeles foarte bine cu regizorul, iar actorii au fost extrem de disciplinați. Gheorghe Dinică, protagonistul, a cîștigat enorm în urma antrenamentelor speciale pe care le-a făcut. De altfel, Radu Beligan mi-a propus să continuăm colaborarea și la alte spectacole. Ceea ce se întîmplă la Teatrul de Comedie nu ar trebui să fie o excepție : în mod firesc, în teatrul modern, actorul trebuie să-și dezvolte neîntrerupt expresivitatea fizică. Ar fi bine ca în fiecare teatru să existe un profesor de mișcare — nici balerin, nici profesor de scrimă sau de gimnastică, ci profesor de mișcare — cu ajutorul căruia actorii să-și formeze și să-și păstreze o ținută scenică pe măsura cerințelor de azi. Dar pentru asta ar trebui formate cadre, specialiști...

Concluziile sînt cît se poate de limpezi. Studiul mișcării poate și trebuie să fie, în teatrul actual, un studiu științific, bazat pe cunoștințe multiple culese din domenii variate — de la fiziologia mișcării pînă la istoria teatrului. Asupra problemelor pe care le ridică formarea și dezvoltarea acestui studiu în teatrele noastre, vom mai reveni, fără îndoială.

A.M.N.

www.cimec.ro